

Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón

MARÍA LUISA TOBAR
Università de Messina

Un fenómeno interesante que nos ayuda a completar la historia del teatro dieciochesco, es sin duda, la transmisión de textos del teatro áureo, y sobre todo de Calderón, el autor más representado por lo menos hasta la primera mitad del siglo. Pero si queremos tener una idea clara de lo que queda del teatro barroco en las puestas en escena del siglo XVIII y cuanto hay en cambio de renovación o reelaboración, es fundamental hacer una revisión crítica de las representaciones teatrales que se hicieron a lo largo del siglo, pues muchas de obras barrocas registradas en los repertorios y catálogos teatrales dieciochescos¹, se presentan con alteraciones y cambios que van desde una simple reducción y simplificación del texto hasta una reescritura. En este estudio trataremos de analizar la transformación del *Golfo de las sirenas* de Calderón en función de la representación hecha por la compañía de Manuel Guerrero en 1753.

La *Égloga piscatoria El Golfo de las sirenas*, estrenada en el teatro de la Zarzuela el día en que Calderón cumplía 57 años (17 enero 1657), vuelta a representar un mes después en el Coliseo del Buen Retiro (12 febrero) y años más tarde (agosto de 1684) en la Casa de Campo (Tobar, 2000: 116; 2005: 1625), se repropone en pleno siglo XVIII en el madrileño teatro del Príncipe (20 febrero 1753). Andioc-Coulon (1996: vol II, 730)

1. Fundamental para este estudio ha sido el catálogo de Andioc-Coulon; pero también han sido útiles los trabajos de: Barrera y Leirado, Aguilar Piñal y Herrera Navarro; y para el teatro breve: Fernández Gómez y Granja-Lobato.

registran esta representación como *El Golfo de las sirenas* folla Manuel Guerrero el 20 de febrero de 1753².

Manuel Guerrero figura ya, en 1739, como primer galán de la compañía de Manuel San Miguel y desde 1751 hasta su muerte, ocurrida precisamente en 1753³, es autor de la compañía del teatro del Príncipe. Este célebre actor, tiene un papel importante en la polémica sobre la licitud del teatro pues, gracias a su sólida formación intelectual y a su conocimiento del mundo teatral, puede defender las representaciones cómicas de los ataques del padre Gaspar Díaz con fundados argumentos que demuestran la esmerada preparación en humanidades, filosofía y teología que había recibido en el Colegio Imperial⁴. De hecho Guerrero sostiene que Santo Tomas y los demás doctores no sólo las aprueban sino que las consideran «lícitas y necesarias a la sociabilidad de los hombres, para su alivio, y restauración de las decadentes fuerzas» (Guerrero, 1743: 38). Guerrero, autor de obras poéticas y teatrales, hace también exornos de comedias para adaptarlas a las exigencias de la puesta en escena. En el que hizo en *El Golfo de las sirenas*⁵, además de la loa y la mojiganga final, suprime el episodio completo de las sirenas y algunos versos; y para adaptar la obra, que había sido concebida por Calderón como fiesta de la Zarzuela para dilecto de la Corte en el periodo de Carnaval, a los gustos del nuevo público la transforma en una folla, forma de espectáculo muy de moda en la época.

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM, Ta1-32-3) se conservan los tres apuntes de esta singular representación de la obra calderoniana, junto con dos apuntes (A y B) del texto de Manuel Guerrero. En la primera página de A se lee: «Folla intitulada Llegar en amor a tiempo⁶ y Golfo de las sirenas escrita por Manuel Guerrero y se estrenó el día de febrero año de 1753». Debajo y de otra letra: «De Don Pedro Calderón de la Barca» y debajo la siguiente lista: «folla, aria, baila Ramón, romance 2º G.n, entre-més, el Golfo de las sirenas, romance, Bar.a, sainete, folla». También se leen los números de legajo. Al final de A y B consta la censura fechada en febrero de 1753, con las firma de Rafal, Nicolás González y Francisco Cuadros.

2. En una nota del primer volumen se lee (Andioc-Coulon, 1996: vol I, 730): Príncipe. Folla real: El golfo de las sirenas- e. De Nicolás Martínez; fin de fiesta de Antonio Fernández + dos sainetes de un ingenio (es ¿sic? o ¿se trata de los ya apuntados?, se lee: ingenio de los dos sainetes nuevos, el entremés de Don Nicolás y el fin de fiesta de Frz. (=Fernández; AMM, 1-415-5).

3. En un documento (AHM, 3-4-411) fechado 28 de junio de 1753 todavía se hace referencia a él como autor de compañía. Para informaciones sobre su vida y obras véase: Barrera y Leirado (1969: 180-181); Fernández de Moratín (1944: 328); Aguilar Piñal (1982-2001: IV, 366-368); Herrera Navarro (1993: 320); y Panford: Introducción.

4. El mismo Manuel Guerrero en su polémica *Respuesta a [...] Gaspar Díaz* hace referencia a su formación recordando a sus antiguos maestros: «en la gramática al reverendísimo padre Cuadros, en la retórica al reverendísimo padre Cervantes, en las sumulas al reverendísimo padre Zurita, en la filosofía al doctor Tablada, y en la teología al doctor Granados, y al reverendísimo padre Cárdenas» (Guerrero, 1743: 28). En los *Papeles de Barbieri* (BN mss, 14015-5), donde se conserva una copia de la obra de Guerrero, también hay un interesante encartamiento sobre la candente cuestión.

5. En la cuenta de gastos de la Folla real intitulada El golfo de las sirenas (AHM 3-411-3) representada en el teatro del Príncipe los días 20, 21, 22, 24, 25 de febrero, 4 y 5 de marzo de 1753, se lee que se pagaron 900 reales a Manuel Guerrero por la poesía de la folla y exorno del paso de *El Golfo de las sirenas*. El 17 y 18 de enero de 1755 la compañía de María Hidalgo vuelve a representar la obra en el teatro de la Cruz (AHM 3-411-3).

6. «Llegar en amor a tiempo» está tachado. Pero a la izquierda de otra mano se lee: «sí».

Los apuntes, además de contener indicaciones escénicas como es usual, se presentan con correcciones, y partes añadidas entre líneas, en los márgenes e incluso en hijuelas. En el manuscrito A de *El Golfo* hay unos 250 versos enmarcados con la anotación «no», lo que indica la supresión de los mismos, mientras en B y C, además de todo el episodio de las sirenas, los versos enmarcados son pocos pero también hay versos añadidos o modificados. La verdadera transformación no está en el texto en sí, sino en su colocación dentro de un contexto más amplio que altera la estructura y significado de una obra, que se presentó al público de El Príncipe como una miscelánea teatral, es decir una folla. Subirá (1933: 37) considera como sinónimos los dos términos: «Como sinónimo de ‘folla’ debe considerarse la ‘miscelánea’, con la particularidad de que algunas obras no tienen esta denominación como epígrafe genérico sino como título individual»; más adelante precisa: «Unos admiten la doble denominación «tonadilla o folla», con lo que revelan bien ligado el parentesco entre ambos géneros, cuando el segundo se aplicó a esas breves piezas que servían de intermedio musical entre las jornadas de la comedia. Otras se denominaban sencillamente ‘follas’» (Subirá, 1933: 40). El significado de miscelánea puede ser aplicado perfectamente a la obra que nos ocupa, puesto que en sentido amplio, define bien la puesta en escena de Manuel Guerrero cuyo título *Folla intitulada Llegar en Amor a tiempo y Golfo de las sirenas*, alude a las dos partes más importantes de que se compone: una pieza nueva escrita para servir de marco a todas las demás partes y que va marcando sus pautas y otra, la conocida zarzuela de Calderón que, como las otras piezas (entremeses o sainetes, romances, áreas, bailes y música), viene hábilmente engarzada dentro de la primera.

En definitiva, es una comedia de teatro de las usualmente representadas en Carnaval, en las que para atraer al público no era raro que, además del uso de tramoyas, se recurriese a intermedios, bailes, tonadillas, y toda una serie de expedientes teatrales muy del agrado del público. Nicolás F. de Moratín (1762: 9) criticando la importancia de estos elementos en las representaciones teatrales, escribe:

El mismo pueblo, que en tan mala opinión está, conoce la futilidad de nuestras Comedias, y lo conocen los mismos Cómicos, cuando se valen de mil invenciones, y decoraciones del Teatro, y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la Comedias, para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. Md., que al Coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente prueba cierta del corto mérito de la Comedia.

Se trata, como hemos dicho, de una miscelánea de textos colocados en un orden previamente establecido que el gracioso Cilantro (Salvador de Torres) se encarga de presentar al público haciendo unas advertencias que contienen, entre otras cosas, una explicación de lo que se entiende por folla:

Antes de ello, una palabra.
Esta es la lista, señor,
de las cosas que enlazadas
por su orden se han de hacer,

cuyo complejo se llama
 folla: porque siendo corta
 según la eligió en su traza,
 la escena de Calderón,
 (que apenas una jornada
 tendrá la comedia) es fuerza
 sin que sea función larga,
 para entretener la noche,
 de otras cosas, ayudarla,
 (vv. 657-659)

Don Pedro se encargará de ir leyendo en alta voz cada una de las partes que contiene la lista que le ha entregado Cilandro.

La acción se desarrolla en una quinta situada en la riberas del Manzanares, donde Don Pedro ha ido con sus dos hijas para celebrar allí el matrimonio de una de ellas, Ana, con Don Diego de Silva. Para festejar tal acontecimiento, se va a hacer una representación teatral de la que la fábula mitológica calderoniana forma parte. Dice Don Pedro:

[...] entre otras
 prevenciones singulares,
 que para la boda tengo,
 he dispuesto que se trace
 la cómica diversión
 de aquella célebre grande
 égloga, que Calderón
 ordenó se intitulase
 El Golfo de las Sirenas,
 y en ella papeles hacen
 todas las gentes de casa,
 (vv. 15-25)

Mientras Don Pedro va a Madrid y los demás ensayan la representación, las dos hermanas se confían sus penas de amor: Ana (Águeda de la Calle) se había comprometido secretamente con Don Félix (Manuel Guerrero) y su hermana Isabel (Francisca Muñoz) está enamorada de Don Diego (Nicolás de la Calle), el cual se había comprometido con ella. Félix, llamado por doña Ana, vuelve de Barcelona y al llegar cerca de la quinta se cae del caballo, justo en el momento en que regresa a casa Don Pedro (Gaspar de Guzmán). La caída del caballo, tantas veces usada por Calderón también aquí es símbolo de pasiones desatadas y amores contrastados. Don Diego siente el presagio nefasto y cuando Don Pedro habla de los peligros y desgracias de la vida, él dice:

Corazón no tal desdicha,
 me anuncien otra tus alas
 (vv. 342-343)

En la escena siguiente: *«Descúbrese una mutación entera, de una hermosa galerías con vista a unos jardines, de suerte que por sus arcos y miradores se alcancen a ver estatuas,*

fuentes, y tiestos, y salen Doña Ana, Doña Isabel, Juana, Cilantro y damas». En este hermoso lugar siguen preparando el espectáculo, Cilantro quiere que se ensaye primero su entremés y la graciosa Juana (Ana María Campano) su sainete, los dos discuten usando el típico lenguaje de los graciosos, pero lo que al final ensayan es la música que a partir de ese momento se repetirá a través de toda la obra:

Vaya, vaya de alegría,
resumen las voces varias
que hoy música y poesía
sonoramente se enlazan:
vaya, vaya de alegría,
de festejo vaya, vaya,
(vv. 371-376)

Inmediatamente llega un zagal que les informa del accidente, con el consecuente susto de Ana, que ha oído el nombre del caballero herido y Don Diego, cada vez más inquieto, sobre todo viendo a doña Ana tan afectada, dice:

Jamás tan dudosa el alma
he tenido: este Don Félix
vino a turbar mi esperanza.
(vv. 549-551)

Pero esto no quita para que, queriendo desenojar a su prometida ofendida por su actitud sospechosa, ofrezca al otro su papel en la comedia. Así, cuando Don Pedro explica que van a representar una comedia, disimulando sus sentimientos, dice:

Decís bien; y pues es tanta
mi ventura, que en mis bodas
os halláis, a festejarlas
habéis de concurrir.
[...]
papel, haciendo en la farsa
de El Golfo de las Sirenas,
que en la hermosa amena varia
estancia de aquesta quinta,
con sus hijas, y las damas
de la familia, dispuso
el señor Don Pedro.
(vv. 604-615)

Así pues Don Diego, habiendo cedido su papel a Don Félix, no será Ulises como estaba previsto en la representación programada (segundo nivel de representación), lo que se puede leer como un signo premonitor de la sustitución que tendrá lugar también en la realidad (primer nivel de representación). Es el momento de empezar el espectáculo y, disponiéndose todos a asistir a la función, *«Sacan sillas, y se sentarán a un lado Don Pe-*

dro, Doña Isabel, y los demás que no tengan que vestirse. Las damas en almohadas y detrás de las sillas los de acompañamiento en pie, y se echa el telón».

A partir de este momento hay un entrelazarse de niveles, don Pedro va leyendo la lista que le da Cilantro con el orden de las varias partes: Jacinta (María Ángela Hidalgo) canta un aria acompañada por la orquesta; el gracioso y bailarín (Salvador Torres) ejecuta un baile entremesado⁷; Don Diego recita un romance; la graciosa Juana hace un sainete. Todos estas partes van precedidas por la música y el baile y salpicados por intervenciones (primer nivel) de los asistentes a la representación (segundo nivel)⁸. Sigue la obra calderoniana que, habiendo sido reducida a unos 1300 versos, se puede denominar, como reza una anotación del manuscrito B, «paso de comedia». Terminada la fábula mitológica Don Pedro, no queriendo ser menos que los demás se ofrece para recitar un romance que siendo joven había compuesto para una mestiza murciana⁹. Luego se pasa a representar otro sainete o entremés (como se ha corregido en B).

Al terminar la representación Don Pedro invita a todos a pasar al salón principal para celebrar el banquete nupcial: *«Con esta música van entrando todos, y se descubre un magnífico salón iluminado: en el centro habrá una grande mesa con cubiertos y a los lados, diversos aparadores varios jarrones, platos y fuentes, de plata, y salen todos como entraron».*

Entre tanto Don Félix en uno de los intervalos de la representación, aprovechando que don Pedro le había preguntado por un amigo suyo de Barcelona, finge que éste le envía una carta con un mensaje urgente, pero lo que le da es la carta que Doña Ana le había enviado rogándole que volviera inmediatamente antes de que se celebrara su matrimonio con Don Diego. Cuando finalmente Don Pedro lee la carta, después de un primer momento de tensión, reconoce las razones de los jóvenes y deja que se casen. Es interesante subrayar el hecho de que en esta obra se plantee, cincuenta años antes de que lo hiciera Moratín en *El sí de las niñas*, la conveniencia de que las jóvenes elijan libremente marido. Esto se ve claramente por la contestación de Don Pedro cuando Don Diego le pide la mano de su otra hija:

Atenta,
mi voluntad os la da,
pero sepamos lo que ella
dice, no tenga otro novio
visto sin que yo lo sepa.
(vv. 1109-1113)

La obra termina con el doble matrimonio, mejor dicho triple, pues imitando a sus amos los dos graciosos se dan también la mano.

Como se ha visto no se trata de una serie de piezas representadas una detrás de otra, más bien estamos ante un modalidad de teatro en el teatro. A medida que se va desarrollando la acción del primer nivel de representación se van introduciendo las piezas

7. En la acotación denominado entremés, pero en el margen se lee que se «baila».

8. En correspondencia con la acotación que reza «aquí se hace un sainete» en B se lee: «Alcalde Académico». Que podría ser el título del Sainete que se representó.

9. En el manuscrito B lee: «Romance Gaspar», es decir el barba de la compañía Gaspar de Guzmán.

pertenecientes al segundo nivel, representadas por los mismos personajes de la acción principal, que se improvisan actores y que pertenecen a los dos niveles de la ficción escénica, siendo al mismo tiempo espectadores y actores. Así dice Don Pedro: «Pues yo he de estar de auditorio / con los que luego no salgan» (vv. 694-695).

Hay momentos en que se entrelazan los dos niveles. A tal propósito son significativas las alusivas palabras que Isabel dice a Juana y que ponen de relieve el hecho de que Ulises/Don Diego deja libre el campo a Ulises/Don Félix que va a representar el papel de protagonista en las dos acciones, la del primer nivel en la que se representa el conflicto amoroso y la del segundo que escenifica la fábula de Ulises.

ISABEL Bien está: mas a tiranas
acciones, castiga el cielo,
y está cerca mi venganza.
JUANA ¿Cómo?
ISABEL Como en la comedia
de esta noche verás que andan
juntos, un Ulises que huye
y otro que saca la cara.
(vv. 745-751)

Podemos hablar también de discurso metateatral, pues la obra contiene varias referencias y alusiones al mundo del teatro. Don Pedro respondiendo al comentario de Cilantro sobre como se ensayan los entremeses dice: «Los cómicos dicen eso / Cuando sus ensayos tratan.» (vv. 508-509); al final de la obra Cilantro formula la pregunta retórica: ¿con qué en las follas también / se casan, como en comedias? (vv. 1122-1123). En otras ocasiones se habla de literatura y de crítica teatral. Después de la definición de folla, que hemos visto anteriormente, Cilantro proporciona otros detalles importantes que hacen referencia a las teorías neoclásicas. Efectivamente su segunda advertencia se refiere a uno de los motivos por los que ha sido elegido el texto calderoniano para la representación:

Que en la égloga citada
la crítica es bien que note
las tres uniones se guardan,
de tiempo, lugar y acción,
que los modernos, extrañan,
no haber en nuestras comedias,
y al verlas aquí observadas
verán cuan fácil sería
es refrán de las canastas,
y así que hubo al omitirlas,
razón para despreciarlas.

El gracioso con el típico lenguaje irreverente y burlón, alude a la nueva estética neoclásica del respeto a las tres unidades. La obra de Calderón exornada y reestructurada por Manuel Guerrero responde perfectamente a las exigencias del buen gusto y, tratándose

de una *mise en abîme*, las tres unidades son respetadas pues la acción única se desarrolla totalmente en la quinta del Manzanares y su duración coincide con el tiempo de la representación.

De metateatro se puede hablar también cuando Juana, queriendo saber cómo ha resultado el sainete, intercambia el siguiente diálogo con Don Pedro:

- JUANA ¿Ha estado bueno el sainete?
 DON PEDRO ¿No digo que sí, muchacha?
 Bien que según es mi genio
 estas cosas no me agradan.
 Todo se vuelve respingos,
 tonadillas, zalagardas
 y el alma de las ideas,
 se viene a quedar sin alma.
 JUANA ¿Pues ve usted? aquesta bulla
 para haberla de hacer varia
 cuesta fatiga al ingenio:
 toda senda está tomada,
 toda idea está ya vista,
 toda figura apurada:
 pues ¿qué ha de hacer una musa
 sino buscar musarañas?
 DON PEDRO Dices bien, mas yo quisiera
 conceptos. Las carcajadas
 JUANA busca el pueblo y a su gusto
 se ha de hacer, pues que lo paga.
 ¿Será mejor que una ninfa
 esté una hora de estatua,
 cantando dos mil coplones
 de nácar, coral y grana?
 No me seas bachillera.
 JUANA Las verdades siempre amargan.
 (vv. 806-831)

La discusión metateatral se desarrolla en torno a la dificultad de encontrar ideas nuevas para entretener al público, tema muy presente sobre todo en los sainetes de la época. Hay una oposición clara entre un teatro conceptual con un contenido ideológico frente a un teatro popular sin versos rimbombantes, que propone las cosas de manera agradables para el público que paga. Se está repitiendo el concepto lopiano de un teatro hecho según el gusto del vulgo que es el destinatario directo del espectáculo. Estas referencias metateatrales, se colocan fácilmente en la polémica dieciochesca sobre lo popular y lo culto, que se pueden leer en la *Poética* de Luzán y ya precedentemente en otros autores como Pinciano, Cascales, González de Salas e incluso Bances Candamo (1970: 52), quien mantiene una actitud poco amable con el vulgo y con los ingenios que siguen «las leyes del bárbaro gusto del pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores». En cambio, Manuel Guerrero, como Lope o Calderón, tiene muy en cuenta el gusto del público teatral, pero al mismo tiempo trata de proponer algo que

pueda conjugar lo útil con lo placentero, pues «que miren la utilidad de la sociabilidad humana» (1743: 31). De hecho el tema elegido para entretener a su público en el carnaval de 1753, fue la zarzuela mitológica calderoniana *El Golfo de las sirenas*, historia fabulosa que divertía y al mismo tiempo enseñaba a estar en guardia contra las tentaciones. Según Manuel Guerrero (1743: 8-19), las fabulosas pertenecían a una de las seis categorías de comedias que entonces se representaban y que seguramente tenían también una finalidad didáctica, puesto que podían servir para llevar hasta el pueblo conocimientos a los que de otra forma no tendría acceso, pues como escribe el mismo autor:

Las [comedias] fabulosas se componen de la misma materia de las Fábulas, y siendo esta materia tan repentinamente tocada por todos los Humanistas en varios idiomas, ya en prosa, ya en verso, también se ignora, porque habiéndose dirigido a este género de estudio, con aplauso, la aplicación de tantos varones doctos, y aun de algunos santos padres, pues pocos de estos manejaron con acierto los asuntos mitológicos, haya de degenerar en las comedias; la utilidad de estas se reduce a la instrucción de esta clase de literatura; pues los jóvenes, que con dificultad entendieron los *Metamorfosis* de Ovidio, por este medio consiguen con facilidad asuntos para la retórica, y facundia para la elegancia; pues no pocas veces sirve de velo de la fábula, para manifestar altos pensamientos; también por ello se logra la utilidad de las moralidades, que tanta enseñanza incluyen, para el que se sabe aprovechar de ellas (1743: 14).

En este sentido la fábula de Ulises, transformada en paso de comedia, respondía a la exigencia de presentar una historia que enseñase deleitando. Pero, al reducir el texto calderoniano al solo episodio de Ulises, apenas 1300 versos, añade un texto, *Llegar en amor a tiempo*, escrito por él que consta de casi 1200 versos, dentro del cual se intercala la obra de Calderón y otras piezas menores: entremeses, sainetes, romances, tonadillas y otras partes cantadas, y bailadas. Todo el conjunto constituye un espectáculo teatral típico del carnaval que recibe el nombre de *folla* y en caso específico *folla real*.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Fco. (1982-2001): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 vols., Madrid, CSIC.
- ANDIOC, R. e COULON, M. (1996): *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- BANCES CANDAMO, Fco. (1970): *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, prólogo y ed. de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1989): *El golfo de las sirenas* (ed. Sandra L. Nielsen), Kassel, Reichenberger.
- COTARELO Y MORI, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Rev. de Archivos, bibliotecas y museos.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1762): *Desengaños al theatro español, respuesta al Romance liso, y llano, defensa del Pensador* [s.l., s.i.s.a.].

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1944): *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España*, Madrid, Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. (1993): *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo Centro de estudios del siglo XVIII.
- GRANJA, A. de la y LOBATO, M. L. (1999): *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GUERRERO, M. V. (1743): *Respuesta a la resolución, que el Reverendísimo padre Gaspar Díaz de la compañía de Jesús, dio en la consulta theológica, acerca de lo ilícito de representar, y ver representar las comedias, como se practican el día de hoy en España; donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho Reverendísimo padre. Su autor Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España*, Con licencia: En Zaragoza, por Francisco Moreno, Impresor.
- GUERRERO, M. V. (2003): *El negro valiente en Flandes* (ed. Panford, Moses E.) Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, FUE.
- SUBIRÁ, J. (1933): *La tonadilla escénica*, Barcelona, Labor, 1933.
- TOBAR, M. L. (2000): «Scilla e Cariddi nell'interpretazione mitica e allegorica di Calderón», *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, vol. 74, CCXIX, 201, pp. 105-133.
- TOBAR, M. L. (2005): «El golfo de las sirenas: espacio real y espacio simbólico», *Actas del Congreso El siglo de Oro en el nuevo milenio*, Pamplona, EUNSA, pp. 1627-1644.